天津音乐学院学报(天籁)2011 年第 4 期
JOURNAL OF TIANJIN CONSERVATORY OF MUSIC (SOUNDS OF NATURE)

洛 地
LUO Di

“歌永言”,我国(汉族)歌唱的特征

——王小盾《论汉文化的“诗言志,歌永言”传统》读后(下)

(接上期)

洛地对“诗”、“歌”,对“诗言志,歌永言”及“文”、“乐”关系我国“诗”、“歌”构成的理解

首先,是对“诗”、“歌”——当然是对我国“汉文化”的“诗”、“歌”的看法。

一、“诗”,洛地的看法很简单:“诗”——“韵文的统称”。

具体些,或可补说:

诗○ 先秦时(以四言为体式的)韵文作品总集《诗》及其作品。

○ 后世成为对韵文门类众多品种及其作品的统称。

○ 或与长短句体式的“词”、“曲”等相区别,专称五、七言韵文体式的诸品种及其作品。

——我国在近现代出现(翻译)的非韵文的外国“诗”,以及受西方影响而出现非韵文的“白话诗”、“自由诗”等,窃以为当另行开条。

——现今诸典籍所书“按照一定的音节、韵律的要求”等等,窃以为系“韵文”体式内事(韵文体式又远不止此),不当为“诗”释文。

——今典籍所书“用凝练的语言,充沛的情感,丰富的想象,高度集中地表现社会生活和人的精神世界”及以“抒情性”、“语言的形象性”为“诗的特征”等;乃“文学”事,非“诗”之定义所需,不当为“诗”释文。

“诗”,韵文,其性质属“文”,是不应该有什么疑义的。

“诗”,“文”也,本与歌无涉。如《左·僖九》:“齐侯欲以文姜妻郑大子忽。大子忽辞……曰:‘人各有耦,齐大,非吾耦也。《诗》云:“自求多福。”在我而已,大国何为?君子曰:“善自为谋。”’”《左·桓六》:“公谓公孙枝曰:‘夷吾其定乎?’对曰:‘臣闻之,唯则定国。《诗》曰:“不识不知,顺帝之则。”文王之谓也。又曰:“不僭不贼,鲜不为则。”……难哉!’”《左·定四》:“申包胥如秦乞师,……。秦哀公为之赋《无衣》”等。

——看到(所有的)标点本,皆作:“大子曰:‘人各有耦……大国何为?君子曰:‘善自为谋。’”洛地以为“君子曰:‘善自为谋。’”当为郑大子语,故句读如上。

“诗”,歌之亦“诗”。如《左·襄四》:“穆叔如晋。晋侯享之。工歌《文王》之三……。”《礼记·乐记》:“昔者,舜作五弦之琴以歌《南风》”《吕览》:“殷汤即位,……命伊尹作为《大护》,歌《晨露》。”《韩诗外传》:“《行露》,……君子以为得妇道之宜,故举而传之,扬而歌之。”等。

“诗”,“文”也,本与被乐不被乐(歌或不歌)无涉;不歌,为“诗”;歌之,亦“诗”。谓“中国古代不合乐的称为‘诗’,合乐的称为‘歌’(潜意即不称‘诗’)”,实在是没有的事。要说“合乐”,我国惟

收稿日期:2011-06-13 中图分类号:J60-05
文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2011)04-0031-13
作者简介:洛地(1930-),男,教授,浙江艺术研究所退休(浙江杭州,310013)。

有不宜唱之辞,没有不可歌之文。不多年前,"语录"尚且以"合乐"而盛行全国,宁有韵文之"诗"而不可"合乐"者?! 惟用"诗"者其时或"歌"或"不歌",古籍编撰者适逢时而录之就是了。

"诗"性质属"文",绝无问题。是所以:孔子"读《诗》"、"删《诗》";汉帝以"诗"入诏;唐人以"诗"取仕;宋人以"诗"代书……。

——"诗",无论歌或不歌,无关于诗之为诗。故现今诸典籍释文中所书"诗可唱咏","乐辞曰诗,诗声曰歌"等等云云,窃以为可置于〔歌〕释文中,不当用以释〔诗〕。至于在〔诗〕释文中出现"诗"具有"音节"、"旋律"、"音乐性"等等,只能造成概念混乱,绝不可取。

二、洛地对"歌"的看法更简单,就一句"人声咏唱"。

具体些,则可补说:

歌○ 以人声咏唱传达文辞的音乐类种及其作品。现代通常称"歌曲"。

○ 我国的"歌"必以文辞作咏唱。我国"歌"中文辞必为韵文。

○ "歌"其为行为时,与"唱"近义。

关于"歌"的表现方式,上文已述:

○ 以人声咏唱为"歌"——《说文·欠部》:"歌,咏也";《释名·释乐器》:"人声曰歌"。其表现方式:

不作吟哦、未成乐音、依韵文章句步节朗声为节奏而念诵的又称"(歌)谣"——《尔雅·释乐》:"徒歌谓之谣"。

长声咏哦、近乐音而未成乐章的称"(歌)吟"——《增韵·侵韵》:"吟,哦也,咏也"。

按音乐逻辑组合节奏节拍、乐音旋律构成乐句、乐段、乐章、乐篇音乐体式的为完整的"歌"。

"歌",其特征在"咏唱",其性质为"乐",这是事物实际。"弦歌鼓舞,习为声乐"(《墨子》)。是所以:甯戚以"清商"寤齐桓,韩信以"楚歌"散项军,汉孝惠以曾习高祖所作《大风》的"歌儿"为乐工,李龟年因擅"歌"冠梨园……。我们固然不能确知从譬如"涂山女的'候人兮猗'"到譬如清乾隆时的"《好了歌》"几千年间的无数的"歌",哪些是未成乐音的念诵的"歌谣",哪些是咏哦近乐音未成乐章的"歌吟",哪些是已"成乐"的完整的"乐唱",而上述三种方式都是"歌"的行为方式即表现方式。一方面自朗声念诵为节奏已进入"乐";再一方面,"诵、吟"必趋致于"乐唱",又一方面是"乐唱"的特征最显,越到后世越精致越突显。以至近现代,人们普遍以为"歌"必当是按音乐逻辑组合节律性节拍、确定的旋律构成乐章、乐篇音乐体式的完整"乐唱"的"**声乐艺术**"。"歌",其性质属"乐"是肯定的。

于是,可以审视"诗言志,歌永言"与我国"诗"、"歌"构成关系了。

三、"诗言志",关系"'诗'的构成"。

洛地的理解,上文已陈,简言之:

"诗言志"——"诗",韵文及其作品(的统称);
"言",(诗作的)文辞及其表述;
"志",("诗言"即诗作文辞之所)记述。

(一)"诗言志"的"诗","韵文及其作品(的统称)",上面已说得很多了。

(二)"诗言志"的"言",有二解:一解为"发言"即"(言)语",汉《毛诗》〈关雎·序〉"在心为志,发言为诗,情动于中而形于言。"即为此解。一解是"(诗作的)文辞及其表述"如洛地。或者还可以有一解,是含糊笼统地"语"、"文",统称"语文",也许前人大多如此(没见过有哪位说到有二解)。

我所以释"诗言志"的"言"为"(诗作的)文辞及其表述",有三:

1."诗言志"的"言"解为"(诗作的韵文)文辞及其表述",有据在《左·襄二十五》:

仲尼曰:"《**志**》有之:'**言**以足**志**,**文**以足**言**。'不**言**,谁知其**志**?**言**之无**文**,行而不远。"

"诗"之"言志"——"言以足志,文以足言"者也。孔老夫子仲尼先生之所据,《志》,书籍也;其称的"文","文笔"之"文"也,即今称之为"韵文"者(《文心雕龙》)。"诗"之"言",韵体之"文"。

2. 洛地解“诗言志”的“志”为“记述”（见下），其“言”只能是“文”。

3. 从“诗言志，歌永言”解过来。“歌永言”的“言”当然必为“诗言志”的“言”。“永（咏）”，已包含了“发言一语”；“歌永言”的“言”不能又解为“发言一语”，“诗言志”的“言”也就不能解为“发言—语”。

（三）洛地解“诗言志”的“志”为“记、记述”，与现今诸典籍及王君的解释（俱见上引）差异很大，至关紧要。

1. 现今诸典籍皆以东汉·许慎《说文·心部》：“志，意也”为“志”首义；《汉语大字典》、《汉语大词典》且引“诗言志，歌永言”为典，作“志，意也”之据。王文迳解为“心志”。《辞海》有〔**诗言志**〕专条，谓：

〔**诗言志**〕中国古代**文学批评**重要范畴之一。是对**诗歌表达作者思想感情**这一本质特征的最早理论概括。语出今文《尚书·尧典》，也屡见于其他先秦典籍。“志”指**内心所蓄积的思想情感及感觉、记忆、想象**各方面。儒家言“**志**”，强调必须**受制于一定的礼法**。孔子以“**思无邪**”统论《诗经》主旨，汉儒更明确要求“**发乎情，止乎礼义**”（《毛诗大序》）。“诗言志”一直是儒家**诗论的核心**，后世儒家有突出教化内容而忽视个体正常思想情感的倾向，但并未形成主流。20 世纪 30 年代，周作人《中国新文学的源流》将“言志”说的范围扩大，认为它是“**五四”新文学直接的源头**，赋予其一定的现代性涵义。

“志”之有“记、标记”一义。《周礼注疏·卷二十六》“志，古文识；识，记也”。诸典籍则多引《广韵》、《玉篇》，以“志”通“誌（識）”而有“记”一义，据引之例大多选自汉后文籍。

事实上，先秦古籍中其本义为“记、记述”的“志”极多。

2. 录诸古籍中义为“记、记述”的“志”数例于下（为省篇幅，用小号字）：

《易·上经》：“蒙。……《象》曰：‘匪我求童蒙，童蒙求我’，**志**应也。”“豫。……《象》曰：‘初六鸣豫’，**志**穷凶也。”“泰。……《象》曰：‘拔茅征吉’，**志**在外也。”

《周礼·地官司徒》：“……诵训掌道方**志**以诏观事。”《春官宗伯》：“保章氏掌天星，以**志**星辰、日月之变动，以观天下之迁，辨其吉凶。”（《注疏》即注此处）

《礼记·檀弓》：“孔子之丧，公西赤为**志**焉，……。子张之丧，公明仪为**志**焉。”

《左·僖二十四》：“介之推……遂隐而死。晋侯求之，不获，以绵上为之田，曰：“以**志**吾过，且旌善人。”《僖二十八》：“《军**志**》曰：‘允当则归。’又曰：‘知难而退。’又曰：‘有德不可敌。’此三**志**者，晋之谓矣。”《文二》：“《周志》有之：‘勇则害上，不登于明堂。’”《襄二十五》：“仲尼曰：‘《**志**》有之：“言以足**志**，文以足言。”不言，谁知其**志**？言之无文，行而不远。’”

《国语·鲁语下》：“……。仲尼闻之曰：‘弟子**志**之：季氏之妇不淫矣。’”《晋语四》：“（重耳）过五鹿，乞食于野人。野人举块以与之……。子犯曰：“天赐也。……十有二年，必获此土——二三子**志**之——岁在寿星及鹑尾，其有此土乎！”

《庄子·逍遥游》：“《齐谐》者，**志**怪者也。”《山木》：“弟子问于庄子曰：……。庄子笑曰：……弟子**志**之，其唯道德之乡乎！”

《列子·汤问》：“……有鱼焉。其广数千里……其名为鲲。有鸟焉，其名为鹏……。世岂知有此物哉？大禹行而见之，伯益知而名之，夷坚闻而**志**之。”

《荀子·子道》：“孔子曰：‘由，**志**之：吾语女：虽有国士之力，不能自举其身，非无力也，势不可也。’”

《吕氏春秋·不苟论》：“《**志**》曰：‘骄惑之事，不亡奚待？’

3. 上引先秦诸古籍中“志”例，其本义皆为“记、记述”——人们认为必要记述或值得记述的“记述”。“诗言志”的“诗”，在先秦（主要）是指《诗》作；其“言”之“志”即“诗”的文辞之所记述。试演绎数例：

如《左·隐三》：“卫庄公娶于齐东宫得臣妹，曰庄姜，美而无子，卫人所为赋《硕人》也。”——

《硕人》：硕人其颀。衣锦褧衣。齐侯之子，卫侯之妻。 ┊ 卫庄公娶于齐东宫
东宫之妹，邢侯之姨。谭公维私。/ ┊ 得臣之妹，曰庄姜，
手如柔荑。肤如凝脂。领如蝤蛴，齿如瓠犀。 ┊ 美而无子，卫人所为
螓首蛾眉。巧笑倩兮。美目盼兮。/…… ┊ 赋《硕人》也。

诗 ———— 言 ———————————— 志

如《左·文五》：“秦伯任好卒。以子车氏之三子奄息、仲行、鍼虎为殉。皆秦之良也。国人哀之，为之赋《黄鸟》。”——

《黄鸟》：交交黄鸟，止于棘。谁从穆公？子车奄息。 ┊ 秦伯卒。以国之良子车氏三
交交黄鸟，止于桑。谁从穆公？子车仲行。 ┊ 子奄息、仲行、鍼虎为殉。
交交黄鸟，止于楚。谁从穆公？子车鍼虎。 ┊ 国人哀之，为之赋《黄鸟》。

诗 ——— 言 ———————————— 志

如《左·定六》：“（吴大破楚。）申包胥如秦乞师……。秦伯使辞焉……。（申包胥）立，依于庭墙而

哭，日夜不绝声，勺饮不入口七日。秦哀公为之赋《无衣》。（申包胥）九顿首而坐。秦师乃出。”——

《无衣》：岂曰无衣？与子同袍。王于兴师，修我戈矛。与子同仇！	楚败，国破、危。
岂曰无衣？与子同泽。王于兴师，修我矛戟。与子偕作！	申包胥如秦乞师。
岂曰无衣？与子同裳。王于兴师，修我甲兵。与子偕行！	秦哀公出师救楚。

诗——言——志

如《左·桓六》：“齐侯欲以文姜妻郑大子忽。大子忽辞。人问其故。大子曰：‘人各有耦，齐大，非吾耦也。《诗》云：”自求多福。“在我而已，大国何为？君子曰：”善自为谋“。’”——

	（齐侯欲以文姜妻郑大子忽。大子忽辞。）
《诗（·文王）》：自求多福。	善自为谋，在我而已，大国何为？

诗——言——志

再试举两个古文籍中没有写明其所记述为何者的“诗”例，其“志”即其所记述系洛地杜撰，请各位审阅。一例是《陈风·衡门》：

《衡门》：衡门之下，可以栖迟。泌之洋洋，可以乐饥。	彼齐之姜、宋之子，诚
岂其食鱼，必河之鲂？岂其取妻，必齐之姜？	姓族中之高贵。“衡门之
岂其食鱼，必河之鲤？岂其取妻，必宋之子？	下”，尚且“可以栖迟”；
	我陈之妫，舜之後也，
	何逊于姜、子哉?!

诗——言——志

再一例是“诗”中“琴瑟”、“鼓乐”的使用：

《周南·关雎》：……窈窕淑女，琴瑟友之。	“琴瑟”从此比喻夫妇。
……窈窕淑女，钟鼓乐之。	“鼓乐”，迎娶“淑女”之乐。
《女曰鸡鸣》：……宜言饮酒，与子偕老。	——如此，《礼记》所言“昏礼不
琴瑟在御，莫不静好。	用乐。昏礼不贺。”可信吗?

诗——言——志

洛地的解固然未必对的说。然而，“诗”，在先秦主要为《诗》作；《诗》，即使以传世的三百零五篇，其“言”之“志”——诗作文辞之所记，有十四国种种、有弃－稷、公刘、古公史迹追忆，有对文、武的无限颂扬，有宴乐淫靡，有褒姒灭周等等，非惟《鲁颂》，更有《商颂》，其所及“时、地、人、事、物、象、情、理”极其复杂繁多，岂一个空洞的“意”字所能涵盖？岂“思无邪”一言之可蔽？何能用“儒家之‘礼’”制之？“诗言志”，何尝有“文学批评”之意——“歌永言”，难道是咏唱其“文学批评”的“意志”吗？

（四）“诗”以韵体文辞表述其所记述。如此，“诗－言－志”，包含了构成“诗（韵文）”的全部元素。

1.“诗”。韵文在我国极其发达，我国第一本“文”集就是韵文《诗》。前辈学者章炳麟先生且以为：“韵文完具而后有散文”（《文学说例》）。韵文在几千年历史过程中，已形成包含各具自身结构的众多品种的一大门类，是我国全部“文”、“学”、“艺”、“术”中的第一大门类，对（或包含散文在内的）音乐、舞蹈、戏剧、美术等其他文学艺术所有各类各种，无论在数量、质量和发展层次上都占极大的优势和遥遥领先的地位，统称为“诗”。

2.“言”。我国的“文”极其发达，其有关学科如文字学、音韵学、文体学、文辞学、文学学等的进展使“‘诗’之‘文’”具有众多表述手段——“言”。

“言”，关系我国“诗”、“歌”许多方面，包含丰富的内容，诸典籍在〔诗〕条释文中写到的“诗”的“音节、韵律”、“凝练的语言，充沛的情感，丰富的想象”及“抒情性”、“形象性”等，都是“诗言志”的“言”的内容。在这里，必要提出的是：“诗言志”的“言”，是“文”——“文以足言” ——“文言”，而不是“语言”。将我国的“文言”改称为“语言”之类，洛地不取。

3，“志”。几千年来无数记述者以各人认为须要或值得记述的“人、事、物、象、情、理”作了众

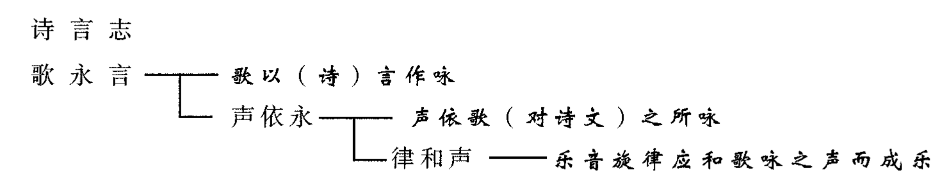
多方式的不可胜计的记——上面已繁述，不复赘。

（五）“诗言志”就是“诗言志”。我国是不是有（“不用‘文辞’表述”的）“无‘言’”的“诗”？是不是有“‘言’而无‘志’”（“其文辞‘无所记述’”）的“诗”？我以为是没有的——“不言志”的“诗”及“诗不言志”的事，至少在我国是没有的。

王君对“诗言志”的“志”无解，迳作“心志”。除非按“儒家之‘礼’制”作“文学批评”解其“心志”，就不能有其“‘诗言志’与‘诗不言志’两条路线”的提出。而将“诗言志，歌永言”视为“中国文学理论史”、“文学功能”、“伦理美学”等的“命题”，是王君在本文一开始就明确提出质疑，实际是否定的啊。所以，我说了：对“诗言志”的“志”的解，至关紧要。

四、“歌永言，声依永，律和声”，关系“歌”的构成

“歌永言，声依永，律和声”，也不是并列的。上文已说了“永”→“声”→“律（乐）”；“律和声”依于“声依永”，“声依永”依于“歌永言”；“歌永言，声依永，律和声”是“‘歌’的构成”的一个完整的概念。作图示意于下：



“永→声→律（乐）”；“歌永言”统领“歌永言，声依永，律和声”，因此，后世将“歌永言，声依永，律和声”简称即归于“歌永言”，“歌永言”包含“歌永言，声依永，律和声”，又从而将“诗言志，歌永言，声依永，律和声”归为“诗言志，歌永言”，是可以理解的，一般地说也是合理、可以的。

（一）“歌永言”，如果（如洛地之所）解，为：“歌，（是）以人声咏唱传达文辞（的音乐类种）”；那么，中国的“歌”无不为“歌永言”，是不是呢？我以为是的——这是最基本的一条。

（二）我国的“歌”，必以文辞作咏唱。这句话，对于我国，几等于废话，难道有“没有文辞”的“歌”吗？在我国是没有的，在外国是有的，翻译过来称《无词之歌 songs without words》（如德国的门德尔松、俄国的柴可夫斯基、法国的圣—桑斯、福雷等音乐家皆有佳作）。

我国的“歌”，非但必有“文辞”，而且其文辞必为“韵文”。这一点至关重要！对“诗”、“歌”——“文”、“乐”的许多问题都与此相关。

——插言一句，我不懂：为什么众多典籍这么不愿意写“韵文”这两个字？在〔诗〕中不见、在〔诗歌〕中不见，在〔歌〕中当然不得见了。尤其是《中国大百科全书·中国文学卷》竟然既无〔韵〕、也无〔韵文〕！

（三）这里有个概念问题：

事物的本质属性是一个问题。事物内部关系是又一个问题。

1. 事物的本质属性由构成事物的基本元素、基本结构、基本特征等所决定。

“歌”，以**人声**为本，以节奏节拍、旋律调性等元素，按音乐逻辑传达文辞而作**咏唱**。“歌”性质为“乐”（而不是“文”）。

——音乐构成要素中又有“两个以上不同的音按一定的法则同时发声而构成的音响组合”的“和声”。我国传统音乐无“和声”，略。

2. 事物，因其内部各部分关系的差异形成不同的类、种。

“歌”，大分，由“文”、“乐”二者结合而成。我国“歌”中的“文”远重于“乐”。我国“歌唱”以“传辞”为第一目的。与我国“歌唱”不同，“西方音乐”的“歌唱”以“声—乐”为第一目的。因此，中国“歌唱”与“西方歌唱”是不同的两类“歌唱”。

是不是呢？也就是——

3. “歌”的性质为“乐”；并不就等于“以‘诗’就‘乐’”。

我国歌唱以“传辞”为第一目的，并不等于“歌”就成为“‘文’的艺术”。

五、“文”、“乐”的界分及其“化”

“文”与“乐”——“诗”与“歌”是不同的。从根本上说,“文(学)思维”与“(音)乐思维”,是两种完全不同的思维。“文”中的“诗”付诸唱而为“乐”中的“歌”,其间有个“**化**”的问题,所以洛地特称之为:“**以文化乐**”。

这里,当然首先是“文—诗”、“乐—歌”的界分;然后才谈得上“化”。

“文”是“文”,文字、声韵、词曲等在文学院;“乐”是“乐”,歌唱、乐奏、音谱、律吕等在音乐学院,难道还有分不清的吗?有,非但有,而且非常之普遍、长久。“歌,诗也”、“诗,歌也”,竟似从未明确界分!本文已省略了整个一节一万多字关于古今学界对“诗”、“歌”、“诗歌”的释说;这里再省略五千字对《中国大百科全书·中国文学卷》〔诗歌〕词条中错误百出的所谓“音乐性”的释说。然而,学界(文界)之所以普遍地以为“诗”有“音乐性”,以至认为“有诗即有歌”,“歌,诗也”,却并不是没有原故的。

(一)“文”、“乐”情况及“文”、“乐”在“歌”内的情况

“诗”之为“文”,与“乐”本无所涉,原来不应该有什么问题。“乐”,纯音乐的如《广陵操》等(不歌的)古琴“但曲”与“文”亦无所涉,也不能有什么问题。有问题,即可能出现问题而讨论的,只在“歌”——包含了“诗－文”和“咏唱－乐”的“歌”。是这样,我国的“文”、“乐”及在“歌”内的“文”、“乐”情形是不同、很不同的。

1.我国的“歌”,必有文辞,其文辞必为韵文,这一点至关重要!

我国的汉文是世界上历史最悠久而使用至今的文字,也是世界上最优秀的文字。汉文是我汉族的“母文”。我国是世界上唯一使用母文(汉文)为法定文字的国家。汉文是我国几千年文化的最主要的载体。汉文自成体系,从来不是“口语”的从属,相反地,汉文对口语起着规范、净化、提炼、提升、抽象等作用。汉文在我国文、史、哲、理、艺,包括“科学、技术”即我国社会生活各方面起着无可比拟、无可替代的首领地位。我国之教学,始于六经,六经中五经为“文”(还有一“经”《乐》,偏偏“没”了)。

我国的“文”,有文字学、音韵学、文体学、文辞学、文学学等众多学科。

我国是世界上所有国家不能望其项背的“诗的国度”。最可靠的最早的文籍就是诗的总集《诗》(章炳麟前辈有证:“韵文完具而后有散文”)。几千年来,“诗、骚、赋、乐府、古体、近体、词、南北曲、俚歌……”等无数“诗”的品种,不可胜数的诗人、诗作!以及“诗”在国事、史事、人事、情事等方面的地位……。“诗”,包含了文字学、音韵学、文体学、文辞学、文学学等许多方面的极其丰富的内容。在经受近现代一百多年连续的猛烈冲击的今天,大学文学院犹以中文系为本,中文系以古典韵文为重,足以说明“诗－文”在我国传统文化中的地位了。

我不是“文”界中人,对“文”的理解是不能充分的。但是,可以大致想一下,“西方音乐”中的“歌”的“歌辞”能有堪与我国相比的内涵吗?

2.我国的“乐”呢?不须美饰周公礼乐、汉魏乐府、隋唐燕乐,“一二,二一”,不见其影,不显其形;但看三点:

(1)教育。据《礼》,谓先秦教学,六艺:“礼、乐、射、御、书、数”,六经:“诗、书、礼、乐、易、春秋”(有《乐》却失。谁知道是真失了还是原本就没有),写了些“奏黄钟,歌大吕”、“大祭六乐不用商音”等莫名其妙的文字。汉后,“乐”入“五行”、“律历”。其后至唐,设六学:“国子、太学、四门、律、书、算”,授十一经:“易、书、诗、三礼、春秋三传、孝、论语”;举五科:“秀才、明经、进士、明法、书算”;教学无“乐”久矣的了。元明以下,“乐”为绝学、玄学,胡说蜂起。

(2)诗以文存;乐以谱传。“歌”中的“诗”,今人可得其“文辞”者,(据传说)自距今五七千年前《康衢》、《击壤》以下,以兆亿万计!王君爱说唐,唐“诗”,清人编《全唐诗》收得2837诗人有完整文辞的作品49403首(后人又有补遗)。“乐”呢?汇集现今诸典籍,隋、唐、五代,包含帝王玄宗、

歌者永新、奏者康昆仑、制器者雷威等，只搜得“乐人”30，“曲调名”400 上下。“诗”之百一（更不知是“文”的几何）；而且，当然地全无乐谱！岂仅唐而已，历朝历代的《乐志》记录我国几千年的“乐”，但见文字文辞，一个音符都没有！“歌”其为“乐”的“谱”（暂不及既无乐音又无节奏的琴谱），世人可使用的我国“歌”的唱谱，要迟到 18 世纪的清中叶。

以上两条，唐时的“歌－乐”与其时以“律诗”为代表的“文”的辉煌差距之大可见一斑。现今乐界亟觅唐“乐”而苦不可得。“文”界先生竟谓：唐的“词、曲”是“乐”的产物，唐人“以诗就乐”，“唐代，音乐完全统治了诗歌，音乐以外，无独出的诗歌”云云，宁不令人瞠目！

——按无辞的“敦煌乐谱”25 篇，其题可与词曲相合者唯“慢曲子【西江月】”。“慢曲子【西江月】”者，【西江月慢】也。其词作今仅见南宋吕谓老及《高丽志》所收无名氏之作。故“敦煌乐谱”未可确证为唐物。退一步说，即使该 25 篇全属唐乐谱，与 49403 首诗作成比例吗？更无任何根据与西域“夷乐”有关。

（3）再一点是：19 世纪末“西洋音乐”进入中国，到 20 世纪初，不过三四十年吧，竟全面覆盖并改造了中国音乐，尤其是改造了中国人的音乐观——或者应当说：是我们中国人（首先是“先进的中国人”）自己积极、主动地接受、追求、学习“西洋音乐”以改造自己。百年来，中国人坠地即闻 dol、re、mi，终生不知商、角、羽。事实上，（不只是洛地，已有一些学者指出）“文”界的先生们正是以“近现代‘中国的西洋音乐’观”看待我国古代，才会提出“词，‘以诗从乐’的‘音乐文学’”说的。反映了什么？试与上面说的“诗－文”在我国传统文化中的地位相对看，难道不是反映了中国传统音乐发展和建设的滞后、脆弱和无奈吗?!

3．我国的“文—诗”、“乐－歌”情形如此，因此——

我国传统音乐以“歌”（而不是“纯音乐”）为主体是必然的。

我国的“歌”以“传辞”（而不是“声－乐”）为第一目的是必然的。

我国的“歌”内“文”、“乐”关系，以“文为主、乐为从”、“文体决定乐体”（而不是“乐为主、文为从”）也是必然的。

以上，不是什么“阶级”的“习惯、趣味、文化观”，而是事实。

我是曾说过：“进言‘文’界的先生们，论词尽可不必顾忌是否懂音乐”。而说得更多以至无数次的，则是：“我们中国的音乐人，从事中国民族民间音乐的音乐人，对自己中国音乐的失知，主要并不在对中国‘乐’的失知，而是对自家‘文’的失知。在我，是深切的教训。”

（二）“以文化乐”

我国的“歌”，其性质为“乐”；同时，其内部“文”、“乐”关系是“文为主、乐为从”；这里的关捩在“化”，故我称之为“以文化乐”。“以文化乐”是浑成的。一定要分开来说，大致可有四个方面：声乐、乐体、节奏、旋律。

1、声乐。由所歌的（性质为“文”的）“诗”之“言（文字文辞）”→字读的语音语调及文辞的意趣神色→化为（性质为“乐”的）“歌”的“声乐”——“四呼、五音”、“喷口－头腹尾－收音归韵”、“气息、呼吸、共鸣”等。

如“声乐”中：“气息”的通畅、阻碍、塞擦等，“呼吸”中的偷换、拖转、沉落等，“共鸣”中的头腔共鸣、胸腔共鸣等，当然不是“文”事而是“乐”事。但是，是出自“文－文字文辞”，“乐”化，又作用于“传辞”——以文化乐。

2、乐式。由所歌的（性质为“文”的）“诗”之“言（文字文辞）”→ 其文体格式 → 化为“歌”的“乐体、乐式”。

在《词之为词在其律》及《词乐曲唱》、《词体构成》等处多次提到我国歌唱的音乐体式，是：以文体的篇章为乐体的篇章，文体的韵断为乐体的“大住”（乐段），文体之句为乐体的“顿”（乐句）。这里试再举一例以示。

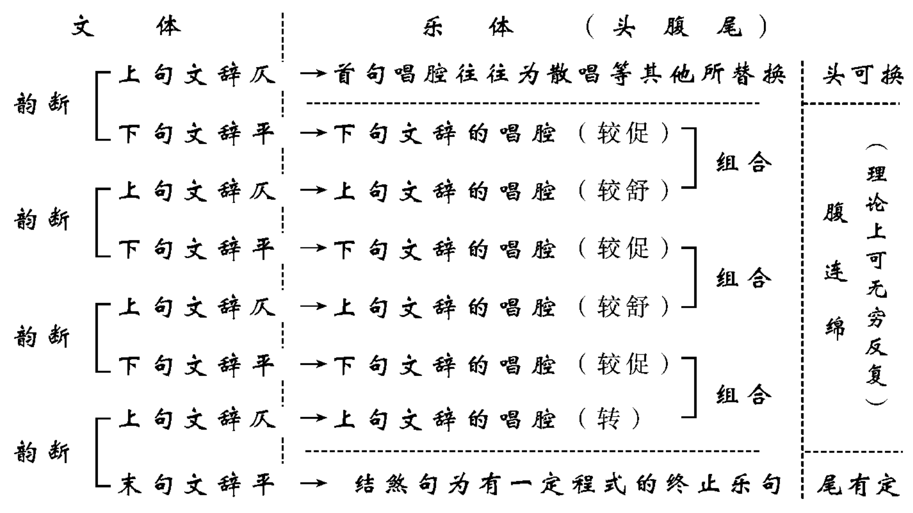
以“上下两（文）句为一韵断”，反复（在理论上可以无穷反复），组成一“多韵断单章篇”；化为

音乐上:“AB”两乐句,反复(在理论上可以无穷反复),组成一“ABAB……AB‖”唱段,在我国传统歌唱中是很常见的了。其中,有为同道称之为“头－腹－尾”结构的一种音乐体式(由浙江兰溪吴一峰先生最先提出):

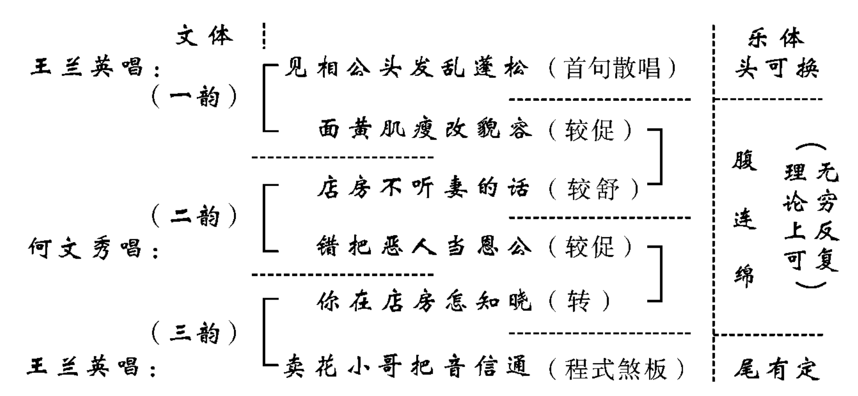
其“头”,为一单乐句即首句,往往不用“A”乐句,而是以各种散唱或其他替代变换(而成畸零句)——“头可换”;

其“尾”,亦为一单乐句,也不用“B”乐句,而是有一定程式的全终止结煞句(故有“煞板”、“落山虎”等特称)——“尾有定”;

其(“头”、“尾”之间即唱段的主体部分)“腹”:“～¦BA BA BA¦～”,其“下句 B”与“上句 A”的连接往往较促,而“A”句唱腔往往较“B”为舒展,事实上造成“下上”即“～¦BA－BA－BA¦～”的组合状态。即文辞以“上下”为韵断与唱腔“下上 BA”组合——文辞韵断时,音乐正在推进;唱腔舒弛时,文辞恰正提宕,形成一个似“链”状的交错结合——“腹连绵”,奇妙地完成为“多韵断单章体”文辞“传辞”的咏唱。以图示意于下:



譬如戏曲“乱弹”许多唱调的【原板】或【慢板】的唱段,尤其是由二人对唱的唱段,每为这种结构。为避免乐谱印刷烦难和省篇幅,以文辞举一短小的例子——温州乱弹《双重恩》王兰英与何文秀对唱:



这在我国传统歌唱中或者数得上是复杂的体式了。从哪里来的呢?我以为其源头是:律诗的“排律”文体(以“出仄、对平”两句为一韵断(“联”),首句有“首变”、尾联有“尾变”,联内出对两句平仄相对,联间平仄相粘)和律词“慢”调的“换头、易尾(aBCd′,a′BCd)”结构,化,而为“歌”中“头可变－腹连绵－尾有定”结构的“乐体”。

3、节奏节拍。由其所歌的(性质为“文”的)“诗”之“言(文字文辞)”中的“文体、韵断、句式、步

节”及情绪 → 文辞文字出口的快慢、促舒 → 化为（性质为“乐”的）“歌”的节奏节拍 —— 我把它归为：**“板以点韵，板以分步”**节奏规则。拙著《词乐曲唱》及拙文《板·拍·眼》等已有详述，请参看。为省篇幅，不赘。

4、乐音旋律。这也许是引起（“词唱”的性质）问题及讨论的焦点了，因此不得不多费些篇幅。但是，在我国的“歌”即我国的“歌”之为“乐”中，“旋律构成”实为最末的一个方面。本文讨论“歌永言”，正可说明这一点。

我是曾说过：‘是 **依字读语音语调化为旋律**’，还是 **以稳定或基本稳定的旋律传唱文辞**’，使我国的歌唱在旋律构成上大分为两类”—— 用现今“语文”明确地指出我国“歌唱”（的“旋律构成”）有如上两类，恐怕是洛地首倡吧 —— 这，是针对已“具有确定的调高调式，有确定的节奏节拍，有确定的旋律，有确定的快慢强弱，由一定逻辑关系组合的乐体乐式，从启唱到终止有完整结构的音乐篇章”的“乐唱”而说的话。我的看法是明确的：

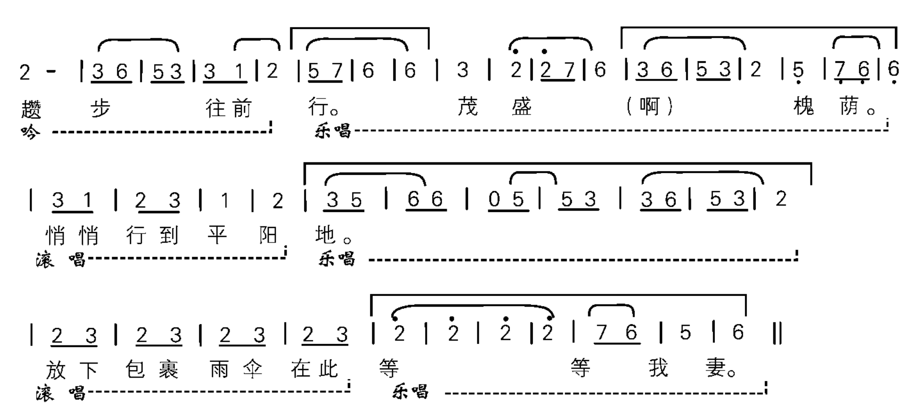
歌唱，在我国，**以 传辞”为第一目的**。歌唱中 文”与 乐”的关系，**在总体上，是：文”为主、乐”为从；文体”决定 乐体”**。具体体现在 :1，文”之篇章必为 乐”之篇章 ;2，文”之韵断，必为 乐”之 大住” ;3，文”体之 句”，必为 乐”之 顿” ;4，文句”内之步节，为 乐句”内节拍之舒促、张弛。总体情形如此，又还有第 5 点：声”—— 声”，在 文”为句字的字读语音语调起伏 ;在 乐”是乐音旋律的高下。此二者如何结合，是歌唱中 文”、乐”关系的**又一方面**。

在总体上 文体决定乐体”的情况下，声”这个方面是 **依字读语音语调化为旋律**”，还是 **以旋律传唱文辞**”，使我国的歌唱在**旋律构成**上大分为两类……。这里不能不看到的是 :**即使是后者** 如现今的 小调”)，也**只是在 声**”—— 旋律构成”这个最具体的层面上 以旋律传唱文辞”，而在总体上即在 篇章、韵断 乐段)、文句 乐句)、步节 节奏节拍)”**歌唱的总体构成**上仍然必定**是** 文为主、乐为从”—— **文体决定乐体**”，**而不是** 文从属于乐”的所谓 音乐文学”。

见于拙文《韵、板、腔、调》、《词之为词在其律》、拙著《词乐曲唱》、《词体构成》等，上引文即摘自后者第 7～8 页。对于“乐唱”如此，对于“歌（永言）”怎么样呢？上文已及，“歌（永言）”其表现方式中包含有未成乐的“念诵”、近乐音而未成乐章的“吟哦”，旋律构成的两类“乐唱”怎么会成为“歌永言”与“歌不永言”的矛盾焦点呢？其实 ——

（1）上文也曾说到：实际上，“歌”的（三种）表现方式：“诵”→“吟”→“乐唱”的递换演化，是非常自如、难分泾渭的。

论乐，不能不及乐谱（但凭文字加揣摩、分析、想象是不塌实的）。如上面已举为例的“西安高腔”《槐荫记·分别》，其首曲【浪淘沙】为：



“念诵”并不必定通过“吟哦”向“乐唱”演化，它可以直接“乐化”为“滚唱”。而“念诵”、“滚唱”、“吟唱”、“乐唱”的递换是非常自如的，如：

|X|X|0X|XX|X X|61|6 |3·2|11|03| 2|62|16|5……
我把 鞋 面线束拿 还你, ……
念诵 ——— 乐化 乐唱 ———

|5|5|3·2|1| 2|2|23 |61|6 |3·2|11|03| 2|62|16|5……
我 把 镜子拿 还 你, ……
吟唱 ——— 滚唱 乐化 乐唱 ———

|35|23|5 |23|25|6 |XX|XX|X |33 |61| 6 |3·2|11|03|2|62|16|5……
镜子白如雪,中有一轮月。月里 有 嫦 娥 不与 凡 人 说。 ……
滚唱 ——— 念诵 ——— 滚唱 乐化 乐唱 ———

这类情况是非常非常之普遍而为通例的。

(2)试看上引"一人诵或滚或吟唱,众人接乐唱"诸谱例,难道不能想象唐代的"曲子"——"吟唱"与"和声"的组合吗?或者再看看现今可得闻知的"小调"的例子,如《十字莲花》:

‖:3 5 6 i|3 5 6|i |65 6|5 —|3 5 6 1 6 5 5 3|2 —|
一字 说是一条 龙 哪 哩。 一 条 龙 哪 哈。
(6)
子龙本是英雄 将 哪 哩。 英 雄 将 哪 哈。

6 i 5 6|6 i |2 3 5 |6 5 32|1 —|6 1 2 2|5 5 3|2 3 2|1 — :‖
常山出了赵子龙。 芙 蓉 花, 常山 出了赵子 龙 哪 哈。
单枪匹马保小王。 芙 蓉 花, 单枪 匹马保小 王 哪 哈。

"吟唱"与"和声"组合。是不是又可资"唐代曲子"的想象呢?

(3)"念诵"向"吟哦"、"滚唱"演化,又向"乐唱"演化,是一个方面;又一方面,是上引诸多"众接"——"和声"的唱,在上引诸例可以看到,不只是如"2 7 6 5 6"短小的"乐汇",又有如"35 61 65 53|2 —"的"乐句",以至如"3·2|11|03|2|62|16|5"和"6 5 32|1—|61 22|5 53|2 32|1 —"的"复合乐句"(更有成"乐段"的)。为什么能"众人接唱"?很明白,是因为这旋律,大家都习惯、熟悉,不只是唱者习惯、熟悉,听者也习惯、熟悉——"习惯音调"。用"习惯音调",歌者可以"应口"而咏唱文辞;听者能听懂歌者所咏唱的文辞——第一目的。

(4)乐唱的"习惯音调"亦由念诵、吟哦产生、形成。而"习惯音调"形成之后,其旋律:一,具有相对的稳定性;二,(原则上)具有地方性。各地有各自的"习惯音调"。这种各地不同的"习惯音调"往往被人们称为是"地域特点"。凡是经过或听过若干年前各地地方戏曲移植"样板戏"的,都会了解:用各地本地的地方戏曲音乐唱腔,"样板戏"可以得到更多的听众。并不是因为它们的音乐一定比"京戏样板戏"更精致("移植样板戏"是尽可能地不改文辞的,依文辞去寻找与其相合适的"习惯音调"),而是因为它们是当地的"习惯音调",当地的群众更比较能听懂其所唱的文辞。

(5)以"习惯音调"传唱文辞,就是中国"传统歌唱"中的"以稳定或基本稳定的旋律传唱文辞"。

用(相对)稳定的"习惯音调"传唱不同的文辞,也就是人们通常说的"旧瓶装新酒"。而这种用"习惯音调"传唱(不同)文辞的"旧瓶装新酒",完全不是王文所说的"因声造歌"、"因声度词"——"旧瓶"装"新酒",为的是什么?当然是为了推销"新'酒'"而权用"旧瓶";而不是"因"这只"旧瓶"去"造(新)'酒'"。我国歌唱以"传辞"为第一目的——所以,我说的是"以旋律传辞",而不是"因声造歌"。

不清楚王君极誉的"唐'曲子'"的外延。就算"唐'曲子'"是有完整旋律吧,譬如,刘禹锡,他说"请君莫奏前朝**曲**,听唱**新翻**【杨柳枝】。"作了十首【杨柳枝】"为君回唱【竹枝】歌",接着作了十一首【竹枝】"回入【纥那】披绿波",又接着作了两首【纥那】"踏曲兴无穷。**调同辞不同**"。很明白:

【杨柳枝】、【竹枝】、【纥那】是“旧瓶”,刘禹锡用这些“旧瓶”是为了“装”他自己很以为得意的“新酒”——“调同辞不同”的“辞”——“以旋律传辞”。

——刘禹锡文辞中的“调同辞不同”的“调”、“请君莫奏前朝曲”的“曲”,当然是“曲调、词调”的“调”、“曲调、词调”的“曲”,而不是“C调、D调”的调、“小夜曲、奏鸣曲”的曲,不须纠缠。

(6)我提出:‘是 依字读语音语调化为旋律’,还是 以稳定或基本稳定的旋律传唱文辞’,使我国的歌唱在旋律构成上大分为两类”,是从“歌”的 旋律构成”上说的话。在现实音乐实际,我也已多次说了:此二类是并用兼成的。如上曾引例的“高腔”、“乱弹”;即使比较最典型的“依字声化为旋律”的如“曲唱”,在以“字清”为第一要求的前提下,犹有“过腔接字”;即使比较最典型的“以旋律传辞”的“小调”,在“旧瓶装新酒”的情况下,必要因不同文辞的语音语调调整其行腔。绝对的“依字声化为旋律”和绝对的“以旋律传辞”可以说是没有的。这是一个方面。

再一个更主要的方面。“依字声化为旋律”目的是妥贴地“传辞”;“以旋律传辞”目的也是便于“传辞”,都是“人声传达文辞作咏唱”——“歌永言”。

如此,我国“歌”的旋律构成,由其所歌的(性质为“文”的)文辞 →文字字读的语音语调,及文辞文句 → 化为(性质为“乐”的)“歌”的乐音旋律,或“依字声化为旋律”或“以旋律传辞”。

以上,是“以文化乐”的四个方面;在实际上,这所谓四个方面是综合浑成的,这,我既说了多次,各位亦可自见,不再多说了。

(三)“以文化乐”的中间环节及对“以文化乐”理解的交错。

如上,可以看到,“歌”的“以文化乐”是有“化”的过程的。“化”、从“文”到“乐”的“化”的过程,可以认为其间有个环节。这个环节,就是在今天是属于“文”的范畴的诸学科,其中主要是:音韵学和文体学——

“歌”中的“文(文字、文辞、文学)”→ 音韵学(字读语音语调等)、文体学(文体结构)→化为“歌”之“乐”(声乐、乐体、节奏节拍、乐音旋律)。上文已有较具体的阐述。

问题在于:“学科”是我们今人的概念,古人并没有今人的“学科”观念。“歌,诗也”,“诗,乐也”,“文”、“乐”,今人观念中的两大门类,古人观念中是笼统、含混的。不能在此详述,就说所用术语吧,“乐”的术语大多由“文”转借。也不能详述,就说两三个与本文相关的“字”吧。如——

——我国传统音乐中不可作别解的纯粹的音乐术语,只有无义的律吕名目。而后世通行的(始于)周的六律名目系由袭改商的六律名目乃导致其无义。请参看拙文《六律名义》。

(1)“言”,可以是“文字文辞”——“文”,又可以是“人声说话”-“语”。“诗言志”的“言”为“文”;“诗言志,歌永言”,“歌永言”的“言”当即“诗言志”的“言”——“永言”者,“长声吟诵”诗之“文”也;上文已陈述。在古人,“诗言志”,《毛诗正义》谓:“在心为志,发言为诗,情动于中而形于言,……。”——解“言”为“语”。“歌永言”,《礼记·乐记》:“歌之为言也,长言之也。……”犹谓“歌之为言也,‘永’也。”——“歌永言”的“言”为“长言-咏”而属“乐”了。“诗言志,歌永言”乃为“诗语心。歌吟咏”,是不是呢?但是,有谁曾作顶真分辨呢?

(2)“音”,至少有“音响”、“语音”、“乐音”三义,多有混淆。如“五音:宫、商、角、徵、羽”,有时是指人声发音时声母的部位“喉音、舌音、齿音、唇音、牙音”;有时是指其口形舌位“舌居中、口开张、舌缩却、舌拄齿、唇撮聚”;往往都被误解为“乐音五音”。

(3)“声”,同样,至少有“声响”、“语音声调”、“乐声”三义。同样,多被混淆。如本文说到的“诗言志,歌永言,‘声’依永,律和‘声’”中的“声”,词界“倚‘声’填词”中的“声”等,其义即为“语音声调”而被解为“乐声”。

(4)“腔”。与本文相关的至少有三义。一,王文曾引以为例的宋人议论词的“腔”、“腔子”,拙文《律词之唱》已尽列《词话丛编》所收34则41例(已除重复),说明了词论中的“腔”是指词调及其句式、格律等文体规则格式。二,元、明以下至今的“依腔寻调”、“南腔北调”等中的“腔”字,系

指“某种特定的语言、语调、语气”。三,音乐性的“旋律”——“唱腔”的简称,是在明下叶以后的事。以上三义,往往容易都被作“唱腔—旋律”解。

其他,又有如“曲”、“调”等。所以说,古人普遍地“诗”、“歌”界分不清;今人普遍以为“诗”具有“音乐性”等,是有原故、可理解的。我们当然没有任何权利和理由要求古人。然而,对今人,希望细察熟审,避免简单化地以今义去释说古籍而失其义。如果是为了既定目标去寻觅可供先验之证,大约难免将会有失。若是以己昏昏使人昭昭地乱说(如《中国大百科全书·中国文学卷》〔诗歌〕条中的“音乐性”),那是很要不得的了。

六、关于“歌不永言”

构成音乐的要素二:节奏节拍、乐音旋律。构成“歌”的要素三:文辞、节奏节拍、乐音旋律。“歌永言”包含了构成“歌”的全部三要素。概括了自古至今我国“歌”的构成。

本文开始时说了,读书甚少,未曾遍读任老和王君的文著,不清楚王君在其《论汉文化的“诗言志,歌永言”传统》之前是否已提出过“歌不永言”。实在读书太少,包括古籍,也不知道古人是否曾提出过“歌不永言”(北宋杨杰《奏议》中有此说,是读王文才知道的)。但是,我在 2005 年的《律词之唱,“歌永言”的演化》中,为了强调“词唱”的完成于具有“民族文艺”意义的‘依字声化为旋律”,将‘依字声化为旋律”提升为‘歌永言”的主要特征,而将‘以旋律传唱文辞”称为‘不 永言’的歌”——必须承认,我那个说法是不妥当的,是失误。

虽然我的意思是:“依字声化为乐音旋律”或“以旋律传唱文辞”,是我国“歌”的“音乐构成”中“文”、“乐”关系总体性“文为主、乐为从”,“文体决定乐体”情况下的诸层次中最具体的“旋律”如何“传辞”的不同方式;并不是两类不同性质的“歌”——这一点,王小盾先生也是看到的,所以他将‘以旋律传唱文辞”也归在我说的‘以文化乐”、‘文体决定乐体”之下。他说:“洛地先生强调‘以文化乐’,认为中国歌唱的特点是‘文体决定乐体’,亦即‘依字声化为乐音旋律’、‘以旋律传辞’。”但是,明澈的语言决定于明澈的思想,说明那时我的认识是不明澈的。如今重新思考,也就是这次讨论的大收获了。

不论王君是怎么考虑的;其“‘歌不永言’传统”的提出,如果是与我曾犯的失误有关连的话,我不能不深抱歉仄。

真正的“不永言”的“歌”有没有呢?是有的。但不是我国的“传统歌”,而是在 19 世纪末“西方音乐”进入我国以后,受其影响,以“西方音乐观”及其“作曲法”创作的某些近现代“创作歌曲”。不枝蔓了。

“歌永言”,我国(汉族)歌唱的特征

“诗言志,歌永言”,关系我国“诗”、“歌”的构成,其被称为我国文艺理论的重要命题,是可以的,是有意义的。

“歌”,“乐”也。我国的“歌”,以音乐元素、按音乐逻辑构成、建设、发展自身;而以“传辞”为第一目的,以“文学思维”统制其“音乐思维”:“文为主,乐为从”,由“文体决定乐体”。我国“歌”的艺术表现,“文”的因素占有很重的地位。阴阳合德,两仪生象。“诗言志,歌永言”——“志—记述”因有“言—文”而为“诗”,“乐”为传“文”而成“歌”。“诗”的“志—记述”制约其“言—文”,同时又为“言—文”之为“诗”提供内容;“歌”所传的“文”制约着“乐”,同时又为“乐”之成“歌”提供根据 —— 我国的“歌”,其中的“乐”受制于“文”,同时又以“文”为根据“化”乐而成“歌”。我国传统的“歌”,其“乐”的各个方面:声乐、乐体、节奏、旋律(无论是“依字声化为旋律”还是“以旋律传辞”)的产生、呈现和艺术表现,都不是凭空出现的,都不是任何什么人可以任意或刻意想象出来的产物,而是都有所依托、有所根据的,其依托、根据,就是“文”——我国伟大的汉字文化。

所以,“歌永言”,我国(汉族)歌唱的特征。

最后,附言一句,洛地,南蛮老朽,一介布衣,根本不是什么“文人雅士”,更够不上(下转第 118 页)

第二,教学方式方法方面的研究。在教学过程中,要主动加入“表演”的训练,在一对一教学的同时考虑“团体”的需要,增设“团队式”教学内容,运用流行音乐培养综合乐感教学。通过不同乐队之间风格的对比,使学生明确感受到风格不同而带来的音乐变化;引进不同国家、不同流派成熟乐队的经典音像制品,鼓励学生多听、多看,增长见识,从感性角度培养学生的流行音乐意识。改变单一的技术性教学,培养学生对音乐风格的感性认识,启发学生的创造力和想象力,根据音乐的内容和乐队的风格编配表演内容,鼓励学生模仿成熟乐队的表演,形成自己的表演风格。

流行乐队的表演最重要的是将个体的学生组合在一起,形成团队,同样也要将学生独具个性化的表演“捏合“在一起,使其具有个性又有共性,风格统一而又不雷同。音乐表演人才的培养一定是在舞台上而不是在琴房中,因此要创造大量的舞台实践机会给流行乐队成员,让他们在舞台上去磨合团队之间的配合,去寻找表演的感觉,体验如何能更好地与观众取得心灵的沟通。

结语

流行音乐传入大陆只有几十年的历史,乐队的历史更是短暂,由于乐队组合不仅要求成员之间乐器组成合理,音乐理念相同,还需要付出大量的时间和精力去加以排练。流行音乐高等教育中乐队组合的训练也是起步不久,存在着教学成本高、成员水平参差不齐、成员流动性大、教学成果产生慢等制约因素。而且从传统看,高等音乐艺术院校仍更注重学生独奏能力的培养,缺少重奏组合的教学经验,学生学习的兴趣也待教师进一步激发。

但应该清醒的看到,乐队组合是今后流行音乐发展的重要方向,每个艺人的背后都需要有乐队与之相配合,乐队的演出形式也已被观众所深深认可。对于流行乐队组合的教学与训练,笔者认为应积极引导学生融入到团队之中,体验协作的好处,将独奏与重奏并重,个性与共性并举,将团队协作的理念贯穿在整个教学过程中。同时教师也应该提高自身业务能力,特别是指挥能力,帮助学生形成良好的重奏能力,在今后工作中尽快适应流行音乐发展的需要。

参考书目:

[1]《中国大百科全书》音乐舞蹈卷,中国大百科全书出版社。

[2]《中国大百科全书》哲学卷,中国大百科全书出版社。

[3]孙家正著:《追求与梦想》,文化艺术出版社。

[4]尤静波著:《流行音乐历史与风格》,湖南文艺出版社。

[5]《西方音乐概论》,上海音乐出版社。

[6]赵德艺、胡向阳著:《小型乐队编配》,人民音乐出版社。

责任编辑 :吴晓丹]

(上接第 42 页)创立什么“学说”。但,如果我所说的,能够如王文所说的,是“反映”了“一种汉语习惯、汉语诗歌的传统,同汉文人之生活趣味、艺术习惯和音乐趣味相联系的文化传统”的话,将感到莫大的荣幸。

至于“持之有故”是不是就必定“言之成理”;“言之成理”是不是必须“持之有故”这个问题,王小盾先生在其文的第一节已经有了他自己的回答,大概无须再费口舌讨论了吧。

责任编辑 :吴晓丹]